LA MUSIQUE AU THIBET

Par A.-H. FRANCKE

MISSIONNAIRE MORAVE

C'est surtout dans la partie ouest de Thibet, actuellement annexée par le Cachemire, que j'ai étudié la musique thibétaine. Mais les conférences d'artistes qui ont parcouru le Thibet central m'ont permis de me rendre compte que la musique de l'intérieur n'est pas essentiellement différente de celle-ci; et j'espère que ce que je vais dire sur la musique au Thibet sera l'expression à peu près exacte de la vérité.

Fig. 548. Le g Lingbu.

Les instruments des Thibétains.

1. **Le g Lingbu.** — C'est un flageolet d'une très grande étendue. Presque tous les Ladakhers possèdent cet instrument et, pour la plupart, ils savent en jouer parfaitement. C'est une flûte à huit trous, d'environ 40 centimètres. Sept de ces trous se trouvent en dessus, et le huitième, qu'on bouche avec le pouce de la main gauche, en dessous. On se sert de quatre doigts de la main droite pour les quatre trous du haut de la flûte — le pouce de la main droite tenant l'instrument — et de trois doigts de la main gauche pour les trous du bas. Le petit doigt de la main gauche reste libre.

Échelle du g Lingbu.

Tous les trous fermés	*sol*♯ grave.
Le trou d'en bas ouvert	*si* grave.
Les deux trous d'en bas ouverts	*ut*♯
Trois trous d'en bas ouverts	*ré* ou *ré*♯[1]
Quatre trous d'en bas ouverts	*mi*
Cinq trous d'en bas ouverts	*fa*♯
Six trous d'en bas ouverts	*sol*♯
Sept trous d'en bas ouverts (le pouce gauche ouvert et l'index fermé)	*la*
Sept trous d'en bas ouverts (l'index gauche ouvert et le pouce fermé)	*la*♯
Tous les trous ouverts	*si*

En renforçant le souffle, on obtient toutes ces note à l'octave supérieure. Voir l'exemple musical n° 1, page 3086).

2. **Le Surna ou Harib.** — On appelle *Surna* ou *Harib* le hautbois du Thibet. Ces deux noms semblent provenir de l'Inde ou de la Perse. Du moins le *Punjab Surnai* décrit-il un instrument à vent qui correspond au *Surna*. On emploie encore dans les monastères le nom thibétain de cet instrument: le *r Gyaling*.

La forme du *Surna* est à peu près celle de notre hautbois. L'embouchure est un roseau, largement aplati à l'extrémité, qu'on met dans la bouche. Le son de cet instrument est beau et fort. L'accord du *Surna* est le même que celui du *g Lingbu*. Bien que le *Surna* soit plus long que ce dernier, le son n'en est pas plus profond, car au-dessous des huit trous on en a percé un autre qu'on ne ferme pas.





Fig. 549. Fig. 550.
Surna ou Harib (hautbois du Thibet).

Ce n'est pas avec le bout des doigts, mais avec les

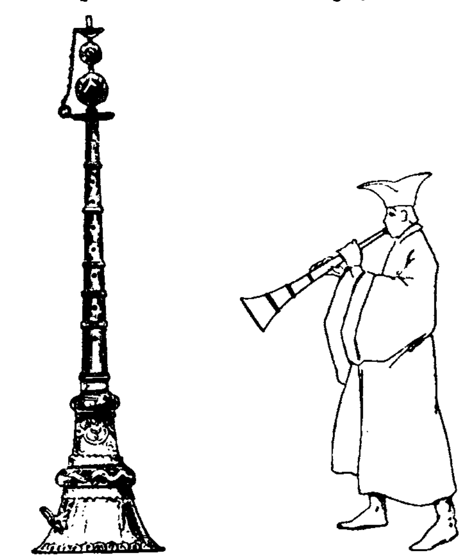


Fig. 551. — Harib. Fig. 552. — Joueur de Surna ou Harib.

1. Sur le *g Lingbu* dont je me suis servi, cette note était intermédiaire entre *ré* et *ré*♯. Mais en fait on ne se sert pas de ce son intermédiaire. En soufflant avec plus ou moins de force et en plaçant les lèvres dans certaines positions, on obtient *ré* ou *ré*♯. La note originale était probablement *ré*♯. Mais pour pouvoir passer en modulant à la gamme de *la*, on a placé le trou à la limite du *ré* et du *ré*♯, et abandonné à l'exécutant le soin de faire passer cette note intermédiaire à *ré* ou à *ré*♯.

phalanges qu'on joue du *Surna* ou du *g Lingbu*. Il est donc possible, dans le double *g Lingbu* (car on accole souvent ensemble [deux de ces instruments), de fermer avec le même doigt deux trous qui se trouvent l'un à côté de l'autre.



Fig. 553.
Joueurs de Surna ou Harib.

Fig. 554.
Gophong ou Dram Snyantzo.

2. **Le Gophong ou Dram Snyantzo.** — C'est le violon du Thibet. La boîte de résonance est formée par un hémisphère ou un cylindre en bois recouvert de cuir. Sur le cuir, se trouve un chevalet en bois peu élevé. C'est là que sont placées les cordes, assujetties de la même façon que celles du violon. A la tête du violon, on sculpte généralement une tête de cheval.

Accord du Gophong. — Le *Gophong* (du moins celui que je connais) a quatre cordes, accordées deux à deux sur la même note. L'archet frotte en même temps ces deux cordes, qu'on presse avec les doigts de la main gauche. Les deux cordes supérieures sont accordées sur le *mi* du médium, les deux cordes inférieures sur le *si* grave. De cet accord, qui repose évidemment sur celui du *Surna* et du *g Lingbu*, on peut inférer que le *sol*♯, la note la plus grave du *g Lingbu* et du *Surna*, est une adjonction tardive, et que le *si* était à l'origine la note la plus grave des instruments à vent.

Echelle du Gophong. — On n'emploie ni le deuxième ni le quatrième doigt de la main gauche, mais seulement le premier et le troisième; enfin, les cordes à vide.

Cordes basses.

A vide	*si* grave.
Premier doigt	*do*♯
Troisième doigt	*ré*♯

Cordes élevées.

A vide	*mi*
Premier doigt	*fa*♯
Troisième doigt (première position)	*sol*♯
Troisième doigt (première position et demie)	*la*
Troisième doigt (seconde position)	*la*♯
Troisième doigt (troisième position)	*si*

On voit par là que, sur le violon du Thibet, on se contente d'une seule octave. Malgré cela, on accompagne toutes les mélodies possibles sur cet instrument, car on est habitué, comme nous le verrons plus loin, au saut d'octave, et l'on transpose simplement à l'octave du violon les fragments de mélodies écrits trop bas ou trop haut. Il est intéressant de remarquer qu'ici on ne tient pas compte du *ré* (pour *ré*♯) des instruments à vent. S'il faut jouer *ré* au lieu de *ré*♯, on n'attaque pas le *ré* avec le second doigt, ce qui serait pourtant naturel, mais avec le troisième doigt qu'on recule.

Le r Gyadung. — Cet instrument, qui n'est employé que par les prêtres bouddhistes, est le trombone du Thibet. C'est un tuyau étroit à la partie supérieure et évasé vers le bas; on peut le rentrer comme une longue-vue. Quand il est dans toute sa longueur, il a de trois à quatre mètres. Le son est plus ou moins élevé, suivant qu'on tire plus ou moins l'instrument. Mais le *r Gyadung* étant relativement difficile à manier, on ne peut penser à changer souvent et rapidement de note. Lorsqu'il donne une certaine note, on aime à la lui faire répéter pendant un temps plus ou moins long, et l'on se réjouit d'écouter pendant des demi-heures entières cette musique monotone. On se sert surtout de ces trombones aux grands jours de fête. Trois ou quatre exécutants répandent sur toute la contrée, d'un endroit élevé, le toit du palais royal par exemple, leurs notes pro-

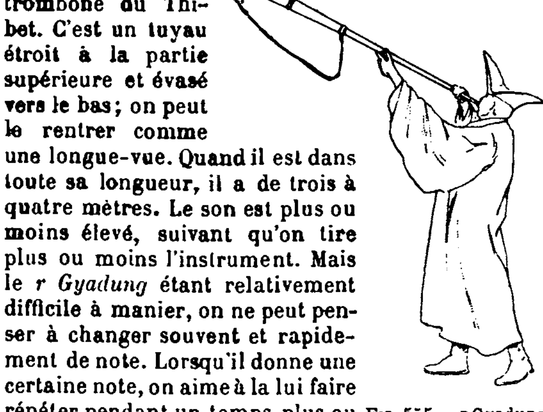


Fig. 555. — r Gyadung.



Fig. 556. — r Giadung (d'après photographie de M. Bernard).

fondes et sonores. Quelquefois, on accorde un des trombones une tierce ou une quinte plus haut que les autres et on répète cette note pendant cinq ou dix minutes. Cela rappelle à l'Européen le mugissement des sirènes d'usines dans les pays d'industrie.

5. **Les Damans.** — Les *Damans* (ou *dramans*) sont les timbales du Thibet. Ce sont des sortes de chaudrons en cuivre sur lesquels on a tendu un morceau de cuir. Ce morceau de cuir est assujetti à un réseau de cordes qui couvre tout le bassin de cuivre; et on



Fig. 557. — Damans ou Dramans (timbales du Thibet).

peut le tendre plus ou moins en resserrant les cordes en proportion. Il y a toujours deux timbales, la plus grave en *mi*, l'autre en *si*. C'est sur la plus grave qu'on frappe les coups isolés, tandis qu'on exécute les trémolos sur l'autre.



Fig. 558. — Tambour plat.

En dehors de ces timbales, on emploie encore un certain nombre d'autres instruments à percussion. Ils sont simples et servent aux cérémonies rituelles. Ce sont, par exemple, des espèces de tambourins fixés à un manche et recouverts de cuir des deux côtés; des petits tambours à main, recouverts de cuir des deux côtés, et qu'on ne frappe pas avec des baguettes, mais avec des boules en bois attachées à une ficelle. En les secouant habilement, elles vont frapper tantôt un des côtés du tambour, tantôt l'autre. A ces instruments, on peut ajouter un certain nombre de cymbales et de gongs.



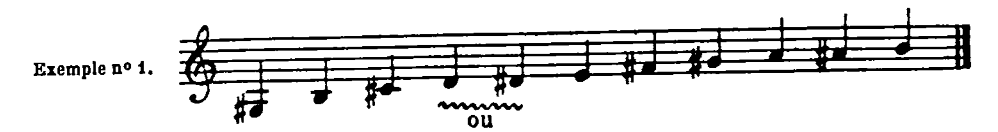
Fig. 559. — Trompette en ossement, tambour à balances.
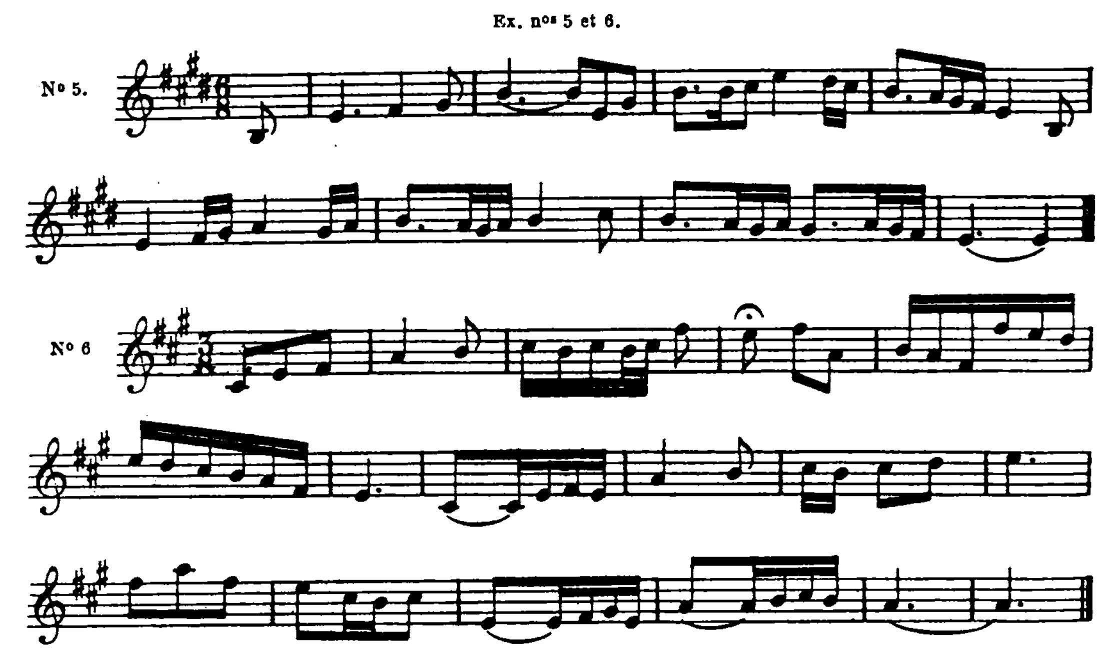


Les gammes thibétaines.

1° *La gamme du g Lingbu* :

Exemple n° 1.
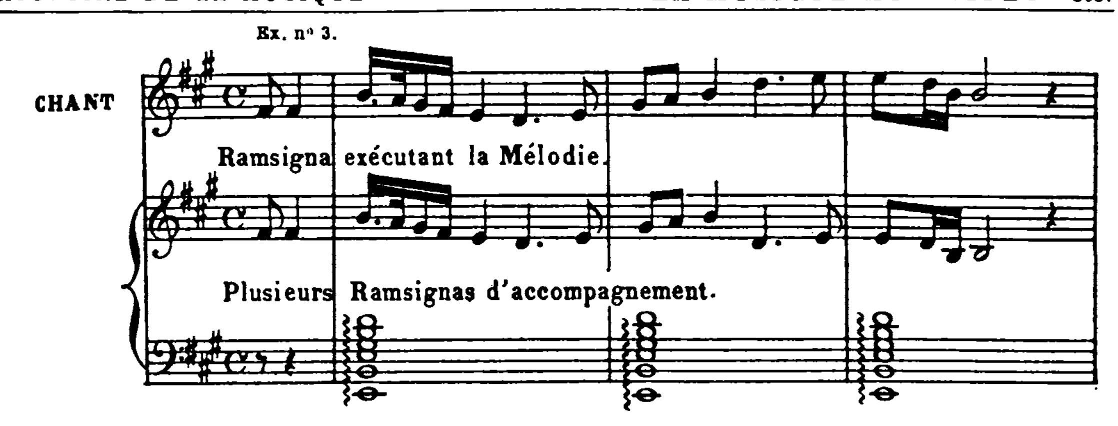


Laissons de côté la note la plus grave, *sol* ♯, car on ne l'emploie pas dans les positions supérieures avec la même disposition des doigts, et ce doit être une adjonction ultérieure destinée à rendre exécutable le commencement des mélodies dans la gamme chinoise :
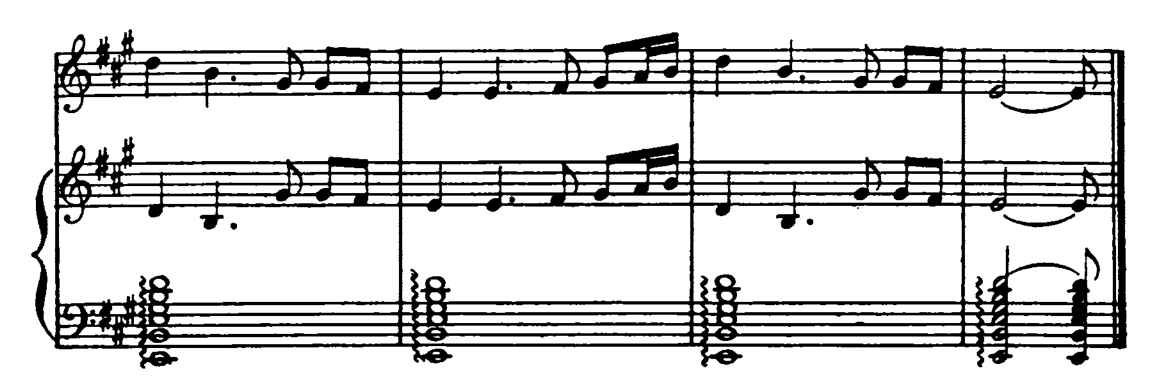


Il nous faut dire alors que la gamme du *g Lingbu* coïncide exactement avec la gamme des sons naturels d'un cor en *si* ou d'une *lyre* en *si* de l'âge de bronze. Nous donnons au n° 2 les sons naturels de ces instruments à vent.



Nous voyons que l'octave de sons naturels comprise entre les doubles barres de mesure correspond en fait à la gamme du *g Lingbu*. Seuls, d'habiles exécutants peuvent jouer les notes supérieures de cette gamme sur les cuivres; mais il se peut qu'il y ait eu dans les temps reculés — où la lyre en Europe, et en Inde le *Ramsingna* étaient les seuls instruments de musique connus, — plus d'instruments qu'aujourd'hui. La mélodie *le Bkraskis phunsum thsogpas* :





tend à nous faire chercher l'origine de la musique thibétaine dans le *Ramsigna;* il est en effet facile de jouer la mélodie sur cet instrument, et elle peut avoir été inspirée par la tonalité des cuivres (on y trouve constamment la septième majeure remplacée par la septième mineure). L'exemple n° 3 donne cette mélodie comme je m'imagine qu'elle a été exécutée autrefois. Mais remarquons ceci : il ne faut pas croire que les accords faits par les instruments d'accompagnement étaient joués aussi correctement que je suis forcé de les transcrire; on abandonnait à l'exécutant le soin de monter ou de descendre selon l'accord donné.
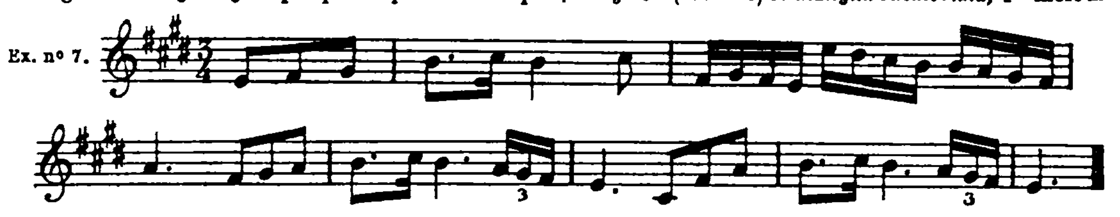
Mais quelle relation peut-il y avoir entre le *Ramsigna* et le Thibet? Il est prouvé[1] que l'ouest du Thibet a été civilisé avant la conquête thibétaine par la tribu aryenne des *Darden,* et la tribu aryenne des *Mous* se trouve encore aujourd'hui disséminée sur tout le Thibet. C'est probablement à ces Aryens qu'il faut attribuer l'introduction du *Ramsigna,* et le trombone du Thibet que nous avons décrit précédemment doit être le dernier développement de l'instrument ancien. Le *g Lingbu* a dû répandre la gamme des instruments en cuivre, en facilitant l'exécution des notes élevées, extrêmement difficiles à jouer sur ces instruments.

Les instruments de musique du Thibet étant évidemment, tout au moins en partie, d'origine aryenne, il n'est pas difficile d'expliquer comment les gammes dont on se sert ont des rapports avec la musique indogermanique et surtout avec la musique grecque[2].

2° *La gamme ionienne* :



C'est la base de l'ancienne musique grecque comme celle de la musique moderne, et elle ne se distingue de la gamme du *g Lingbu* que parce qu'il lui manque le *la* de cet instrument. C'est sur cette gamme que sont fondées les mélodies thibétaines *chagssed wa chagssed* (ex. n° 5) et *thangka bdemoi kha,* 1re mélodie :
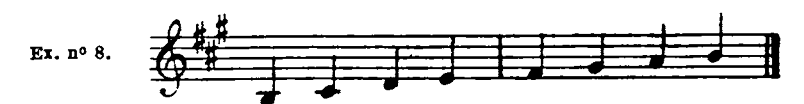


1. Cf. mes articles sur ce sujet dans l'*Indian Antiquary,* 1930, et *J. A. S. B,* 1904.

2. La désignation des échelles modales grecques citées par l'auteur de cet article ne correspond point à la description de ces échelles, telle qu'elle est présentée au chapitre de la Musique grecque. (Note de la Direction.)

Ces mélodies, qui s'emploient à l'occasion dans les églises, ainsi que quelques autres, sont harmonisées. Lorsqu'on les exécute, les indigènes sont en état de les accompagner, et de faire cet accompagnement sur le *g Lingbu.*
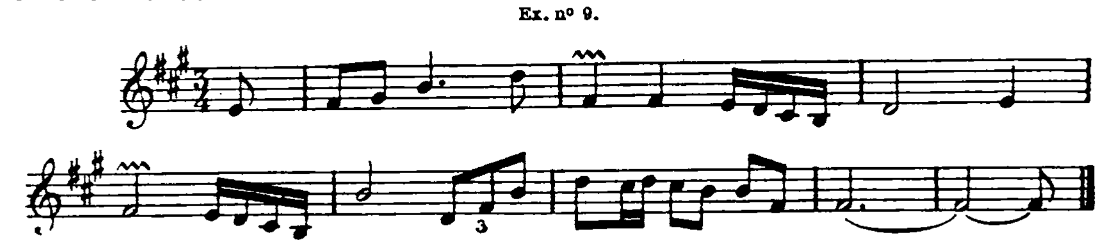
3° *La gamme dorienne* :

Ex. nº 8.



C'est une déformation de la gamme ionienne, et elle va du deuxième degré de cette gamme à l'octave supérieure; par conséquent, en *la* majeur de *si* à *si*. C'est sur elle qu'est basée la mélodie *Thangka bdemoi kha,* deuxième mélodie :

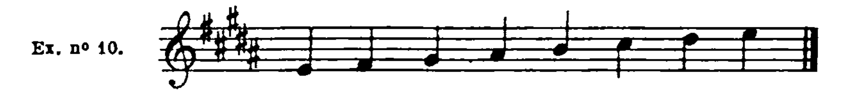
Ex. nº 9.



On pourrait regarder cette mélodie comme une mélodie éolienne, si le battement sur *fa♯* ne se faisait pas avec le *sol♯*, au lieu de *sol*, qui nous est plus familier.

4° *La gamme lydienne* :

Ex. nº 10.
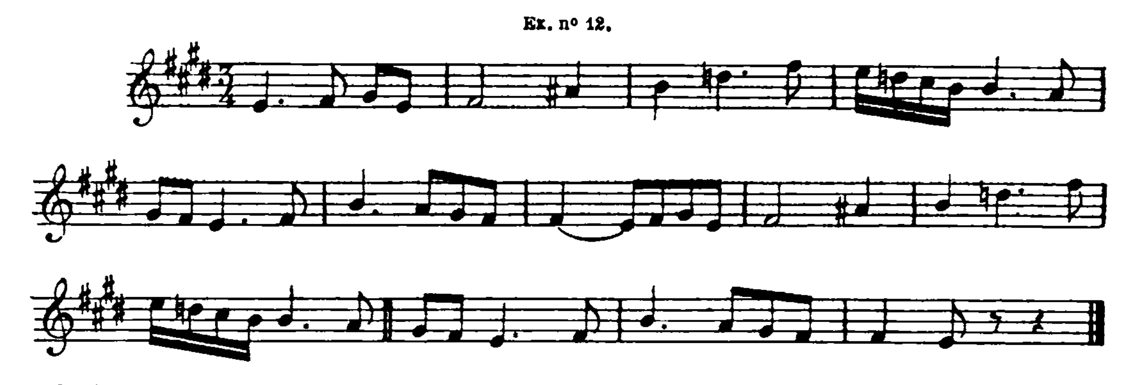


C'est une déformation de la gamme ionienne. Elle va du quatrième degré de cette gamme à l'octave supérieure; elle est, par conséquent, en *si* majeur de *mi* à *mi*. Il n'y a que des fragments de mélodies qui soient écrits en cette gamme :

Ex. nº 11.
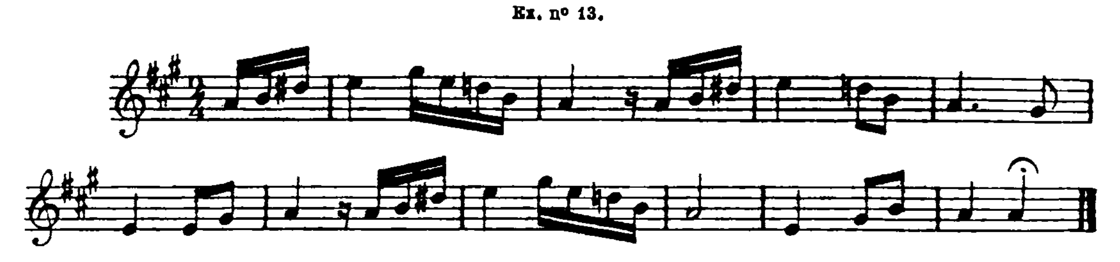


On trouve cet emploi partiel dans les mélodies *Yser mgar mkhaspa* :

Ex. nº 12.



et *Udumbara bzhindu* :

Ex. nº 13.
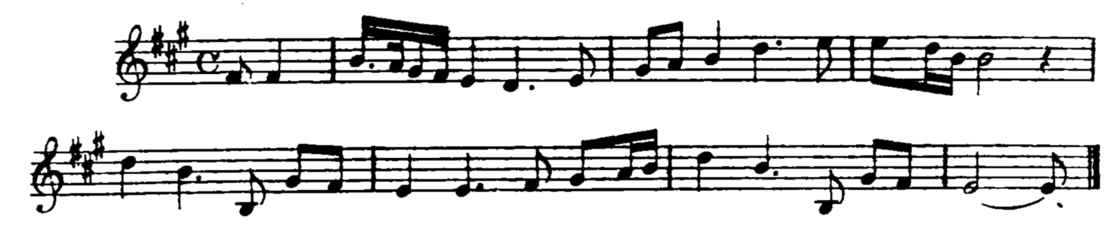


5° *La gamme myxolydienne.* Elle est basée sur la gamme ionienne, et va du cinquième degré à l'octave supérieure : donc, *mi* majeur de *si* à *si* :

Ex. n° 14.



Elle est semblable à la gamme ionienne, mais a une septième mineure au lieu d'une septième majeure. Cette gamme a dû être répandue, comme nous l'avons déjà vu, par l'emploi des cuivres; en effet, la série des sons naturels nous donne une septième mineure dans la troisième octave. C'est en ce ton que sont les mélodies *Bkraskis phunsum thsogspas* :
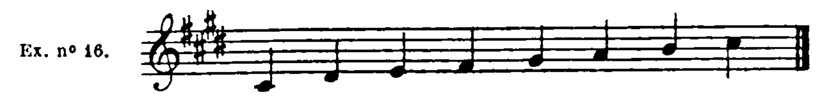
Ex. n° 15.



et *Yser mgar mkhaspa* (ex. n° 12, seconde partie).

6° *La gamme éolienne* :
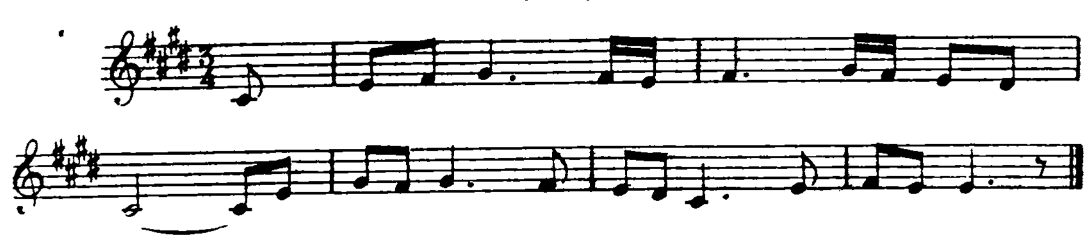
Ex. n° 16.



C'est une déformation de la gamme ionienne; elle va de la sixte à son octave supérieure : donc, *mi* majeur de *do*♯ à *do*♯. C'est sur cette gamme qu'est basée la mélodie *Aphyi thang dkar* :



Ex. n° 17.



On peut cependant l'expliquer par l'adjonction à la gamme chinoise de sons intermédiaires, et en fait j'ai entendu chanter cette mélodie à la chinoise, sans sons intermédiaires.
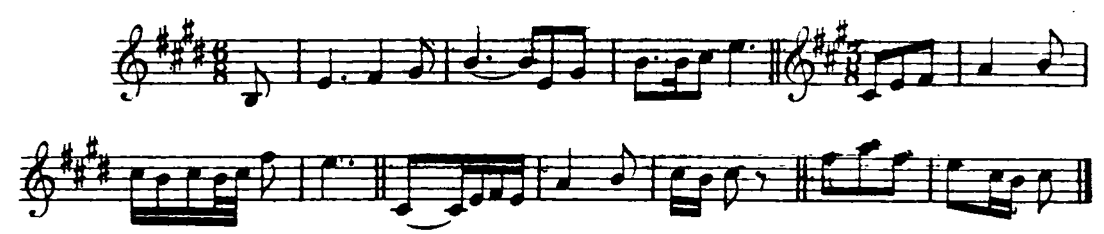
7° *La gamme chinoise* :

Ex. n° 18.
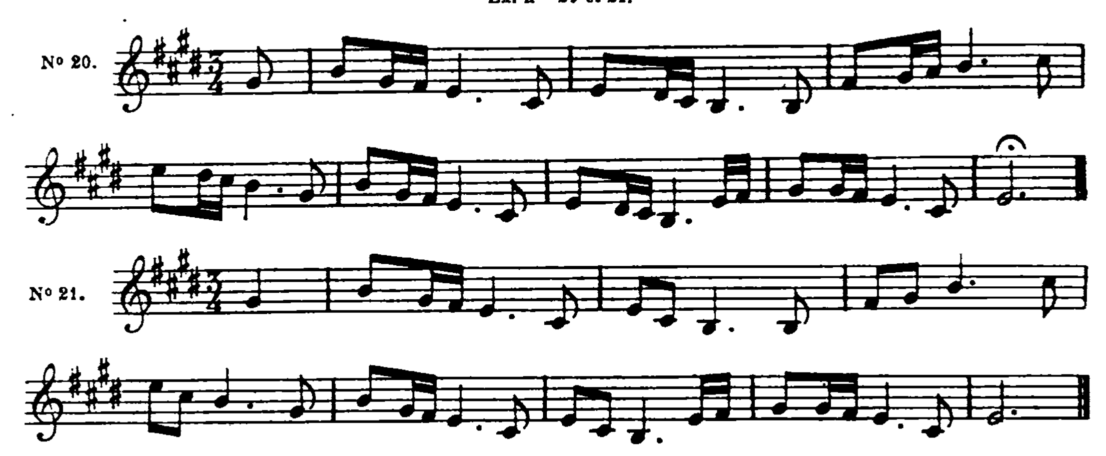


C'est la gamme des touches noires du piano. Et si les anciens Chinois avaient connu le piano, son origine serait facile à expliquer. On dit qu'elle a été arbitrairement formée en vue du rite. A cet effet, il serait intéressant de répondre aux deux questions suivantes : 1° Quand et par qui cette gamme a-t-elle été constituée en vue du rite? Peut-on en donner des preuves historiques? 2° Quelle est la gamme fondamentale où l'on a pris les différentes notes de la gamme chinoise? En *mi* majeur, la gamme chinoise est constituée par les sons *mi, fa*♯, *sol*♯, *si, do*♯, *mi*. Cette gamme a probablement été introduite par l'élément indo-chinois de la population, par conséquent par les véritables Thibétains. Nous trouvons la gamme chinoise dans des fragments de mélodies en d'autres tons :

Ex. n° 19.



mais elle domine aussi des mélodies entières. Par exemple, dans la mélodie *Yado thsering skyid* :



on reconnaît parfaitement sa charpente, et, en fait, j'ai entendu chanter cette mélodie dans la forme où je la transcris au no 20. On la trouve employée partiellement dans les mélodies *Chagssed wa chagssed* (ex. no 5) et *Bde skyid phunsum thsogspas* (ex. no 6). Mais les mélodies *Las yso, Thong skad* et les airs de danse sont entièrement basés sur cette gamme. (Cf. nos 22, 24, 25 à 32.)

Ex. Nos 22, 24, 25, 26.

No 22.

Et ainsi de suite en employant librement les figures précédentes.
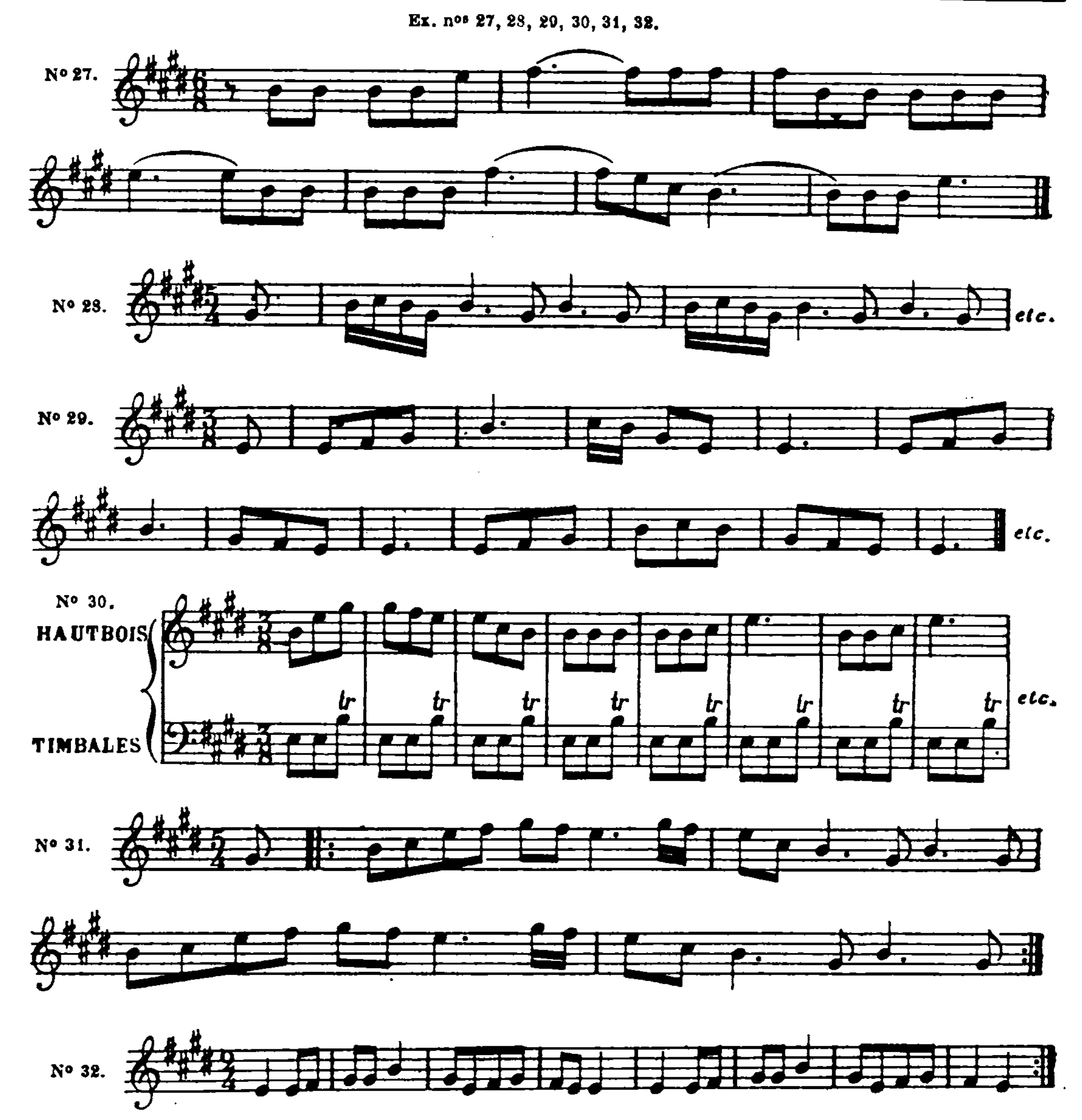
No 24.

etc.

No 25.

No 26.

Ex. nos 27, 28, 29, 30, 31, 32.



Les modulations. — Les demi-tons consécutifs de la gamme du *g Lingbu* (ou du *Surna*) *sol♯*, *la*, *la♯*, *si*, indiquent une modulation. On pourrait se servir des sons *sol♯*, *la♮*, *si*, pour affirmer la tonalité de *si* majeur, ou l'on pourrait, à l'aide de *si*, *la*, *sol♯*, repartir en *mi* majeur. En fait, *mi* majeur est devenu de plus en plus la tonalité fondamentale du *g Lingbu*, et la présence du *la♮* a poussé à s'écarter du *mi* majeur pour passer en *si* majeur. C'est évidemment le premier stade de la musique du *g Lingbu*. Lorsque *mi* majeur devint la tonalité fondamentale du *g Lingbu*, la tonalité des cuivres fit sentir son influence, et l'on éprouva le besoin de descendre un ton entier plus bas que la tonique, — le *la* des sons naturels du *Ramsigna* n'était-il pas au-dessous de la tonique *si*? — C'est pour pouvoir faire cette modulation qu'on a placé le trou représentant probablement à l'origine *ré♯* un peu plus bas, et laissé aux exécutants la faculté de faire de ce son intermédiaire soit un *ré*, soit un *ré♮*.

Nous voyons donc que le simple *g Lingbu* du Thibet offre la possibilité de s'écarter de la tonalité fondamentale *mi* majeur pour aller à la tonalité de la quinte (*si*) ou de la quarte (*la* majeur) en passant par *mi*, *ré*, *do♯*.

Le saut d'octave. — Bien qu'après ce que nous venons de dire, on voie qu'il est possible de jouer sur le *g Lingbu* une mélodie en trois tons différents, il arrive pourtant qu'une mélodie commence trop haut ou trop bas pour être chantée. C'est ici que nous constatons l'influence remarquable du *g Lingbu* sur le chant humain. Comme il est facile, en jouant du *g Lingbu*, de continuer subitement une mélodie à l'octave supérieure ou à l'octave inférieure, — en renforçant ou en diminuant le souffle, — les Thibétains se sont habitués à changer subitement d'octave. Commence-t-on une mélodie trop haut, on change d'octave au passage le plus élevé, et l'on chante les notes les plus hautes à l'octave inférieure, qui est plus commode. Les Thibétains de l'Ouest arrivent à ce point de vue à des choses si étonnantes qu'il est souvent très difficile de noter une mélodie populaire.

Les accords. — Comme nous l'avons dit, la musique, dérivant des sons naturels des instruments à vent, a commencé avec des accords. Il n'y a néan-

moins qu'un seul accord à la base de la mélodie de l'éxemple n° 3, en *mi*, l'accord de septième de dominante. A l'origine, la musique se contenta de cet accord unique et se borna à chercher le moyen de le représenter simplement. C'est ainsi qu'en Europe on adjoignit la cornemuse au hautbois, ce qui permit de faire entendre le son fondamental grave avec sa quinte. C'est à ce besoin qu'il faut aussi rapporter l'accompagnement de la mélodie par les instruments à percussion.

Nous avons déjà parlé des timbales du Thibet en *mi* et en *si*. En ne se servant pas des deux à la fois, mais en employant la plus haute pour accompagner certaines parties de la mélodie et la plus grave pour d'autres, on a fait un pas en avant. On a commencé à diviser l'accompagnement entre deux basses fondamentales, au lieu de se contenter d'une seule.

D'ailleurs, en entendant chanter des Thibétains, on peut souvent percevoir clairement des accords. Quand, au milieu d'un travail difficile, on entonne le *Las yso* (*Las yso* signifie à peu près « consolation du travail »), les rentrées des chanteurs se partagent de telle sorte qu'on entend presque constamment des groupements de sons simultanés. Je donne à l'exemple n° 22 une des formes les plus courantes du *Las yso*, que je fais suivre, au n° 23, de la notation des accords que l'on perçoit en l'entendant chanter :



Essais de contrepoint. — Quand deux hommes chantent un *Las yso* ou un *Thong skad* (ex. n° 24) (chant de labour), le premier chanteur ayant terminé le motif tient la note fondamentale, tandis que le second chante le même motif sur d'autres paroles. Mais, tandis que le second chanteur tient la note fondamentale, le premier reprend le motif pour la seconde fois, et cela continue ainsi pendant des heures.

L'orchestre thibétain. — Il faut distinguer deux orchestres : l'orchestre civil et l'orchestre religieux. Les musiciens de l'orchestre civil appartiennent aux castes inférieures des *Mon* et des *Bheda*. Il y a pourtant parmi eux des artistes de talent. L'orchestre religieux est composé de lamas, que leur activité musicale n'expose pas au mépris public, mais qui ont, pour la plupart, bien moins de talent que les musiciens civils. L'orchestre religieux seul a un chef d'orchestre, qui suit la musique sur une partition. On trouve le fac-similé d'une page de musique thibétaine dans le *Lamaism* de *Waddel*. A ma connaissance, une telle partition ne peut avoir qu'un but, celui d'indiquer les rinforzando et les diminuendo, ainsi que les passages marqués par un bruit particulier.

Dans l'orchestre civil, il n'y a que deux sortes d'instruments représentées : plusieurs paires de timbales et cinq ou six *Surnas*. Tous les joueurs de *Surna* jouent la même mélodie, et tous les timbaliers le même accompagnement. L'exemple 30 nous montre le jeu simultané des *Surnas* et des timbales. Si à une grande fête on exécute un chant, le chant est accompagné aux timbales. L'exécution se fait de la manière suivante : les *Surnas* et les *Timbales* jouent d'abord la mélodie. Tandis que les *Surnas* tiennent encore la dernière note, les chanteurs entonnent le premier vers qu'ils chantent sur le même air, accompagné des timbales. Le premier vers fini, les hautbois reprennent la même mélodie, peut-être avec quelques ornements, mordants ou trilles, faciles à exécuter sur leurs instruments; après quoi, le chant reprend, puis les hautbois, jusqu'à la fin de la chanson.

L'exécution de mélodies et d'airs religieux par l'orchestre religieux s'effectue de la même façon. Mais l'appareil de l'orchestre religieux est bien plus grand. Nous y trouvons, à côté des instruments de l'orchestre civil, les trombones que nous avons décrits plus haut et un grand nombre d'instruments à percussion. Voici comment se donne un concert religieux : lorsque les trombonistes ont tiré leurs instruments jusqu'à trois ou quatre mètres, ils se coiffent de grands bonnets qu'on met seulement pendant qu'on joue de la musique, puis ils font entendre sans interruption, pendant cinq ou dix minutes, la même note grave et sonore. Ensuite, ils ôtent leurs coiffures et rentrent leurs instruments comme des longues-vues. A peine ont-ils fait silence, que les hautbois, accompagnés des timbales et des tambours à manche, commencent à jouer la mélodie d'un chant religieux. Les chanteurs reprennent cette mélodie à la fin du premier vers, et, accompagnés de toutes les timbales, l'exécutent jusqu'à la fin. Tandis que l'exécution se poursuit, ainsi que nous l'avons vu, les chanteurs et les instrumentistes jouant ou chantant alternativement le même air, sur un signe du chef d'orchestre, les cymbales et les gongs étourdissent l'auditeur d'un tumulte inattendu et couvrent complètement la mélodie. Quand le vacarme est calmé, on continue la mélodie comme nous l'avons dit.

La danse au Thibet. — Dans les fêtes populaires (fête de la moisson, fête du solstice d'hiver, etc.), on danse au rythme du chant. Les chanteurs qui, jusque-là, avaient fait face au milieu du cercle, se tournent vers la gauche et marchent l'un derrière l'autre, d'un pas lent. Chaque air de danse commence lentement, mais à chaque répétition on accélère le mouvement, et à la vingtième ou trentième répétition on atteint une vitesse extrême. La caractéristique de tous les airs de danse est leur peu d'étendue; ils ont rarement plus de huit mesures. Ils se distinguent souvent par des rythmes difficiles (par exemple la mesure à 5/4 des ex. n°s 28 et 31). Toutes les danses que je connais sont écrites dans la tonalité de la gamme chinoise.

AUTRES INSTRUMENTS THIBÉTAINS COPIÉS DANS LES VITRINES DU MUSÉE GUIMET, OU REPRODUITS D'APRÈS DES PHOTOGRAPHIES DE MM. COURANT ET BERNARD

Instrument à vent en cuivre.

Fig. 560. — r Kang, trompette pour cérémonies religieuses.

Instruments à vent, en corne ou en ossements.

A B C

D E

Fig. 561 à 565. — A, Conque. — B, Kon-Don de lama-mendiant (en os entouré de laiton, avec pavillon en cuivre rouge). — C, Kon-Don de lama-mendiant, avec pavillon en cuivre. — r Kan-Doung de lama, fait en os humains. — D, Trompette en ossement avec tambour à balance. — E, Cor d'exorcisme.

Instruments à percussion.



G H I

Fig. 566 à 568. — F, Tambour de lama fait de deux crânes. — G, Tambour de lama orné de peintures. H, petit Tambour en bois. — I, petit Tambour avec sonnette.